

2. LA REVISIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN ITALIA: LA GENERACIÓN DE ROGERS Y RIDOLFI

El ambiente cultural en que se produjo la arquitectura italiana después de la segunda guerra europea estuvo muy influido, como era lógico, por las consecuencias ideológicas e intelectuales de las vicisitudes traumáticas sufridas por el país, y presentaba así, consecuentemente, una situación bastante compleja.

Tanto la inmediata posguerra como las décadas de los años cincuenta y sesenta fueron protagonizadas por la brillante generación del malogrado Terragni, desaparecido en la contienda.

El clasicismo simplificado —el novecentismo, en sus distintas variantes— fue abandonado entonces tanto por su obsolescencia como por su ligadura al régimen fascista. No obstante, y como veremos, la importancia de la historia y de la tradición adquirió un nuevo y original brillo, si bien toda idea de academicismo fue condenada. Bruno Zevi, uno de los críticos más influyentes, sobre todo en el área romana, sería el más apasionado en dicha condena.

Pero, de otro lado, y paradójicamente, la tendencia racionalista se consideraba también demasiado comprometida con el fascismo, aun a pesar de que hubiera sido entendida en Italia de un modo propio y singular, por lo que no constituyó entonces una panacea aunque representara en definitiva a la modernidad.

El Estilo Internacional se constituía en el mundo occidental como un valor establecido, lo que no dejaba de resultar sospechoso para una generación y una cultura que, habiéndose librado de un fascismo que casi todos habían acabado por combatir, se inclinaba fuertemente a posiciones de izquierda; o, al menos, a posiciones que aspiraban a insertar la arquitectura en un compromiso social y progresivo. Esto es, se desconfiaba del capitalismo triunfante, adquiriendo el estilo moderno una ambigua imagen, la de presentarse como expresión de aquél.

Así, insertarse en la cultura moderna occidental era un objetivo que, visto lo dicho, resultaba para la arquitectura italiana de posguerra tan inevitable como complicado.

Una posición comprometida socialmente encontró en el neorrealismo una de sus vías de aproximación válida; es decir, un intencionado modo de revisar y, al tiempo, continuar la modernidad. El neorrealismo arquitectónico significaba el esfuerzo por dar un aspecto concreto a las aspiraciones de progreso político-social, buscando una renovación de los medios de expresión arquitectónica a la altura de dicho progreso.

Pero, consecuentemente, la fuerza de la historia y de la tradición no podía tampoco ser ignorada; la desmitificación de un racionalismo que no debía considerarse del todo glorioso por haber sido fas-

cista llevaba la inevitable consecuencia de volver a admitir, de revisar al menos, valores del pasado. La tendencia que se conoció como el «*neo-liberty*» —nombre alusivo al «liberty», o «art-nouveau» italiano— aspiraba a enriquecer la modernidad y a eliminar su reduccionismo mediante instrumentos formales capaces de interpretar la historia de un modo nuevo; de encontrar un vocabulario más atractivo y transmisible que el del racionalismo; esto es, que fuera capaz de no renunciar a la revolución moderna pero de implicarse en su transformación.

A la intención del historicismo moderno conocido como *neo-liberty* —o lo que es lo mismo, a la consideración de ésta en términos autónomos en cuanto a la individualidad específica de cada arquitectura— se unió también la idea *contextual* de las llamadas «*pre-existencias ambientales*»; es decir, a la necesidad y a la dificultad de intervenir arquitectónicamente en lugares en los que existían valores formales del pasado capaces de servir de soporte al concepto de «ambiente». Era preciso recuperar, o introducir, valores históricos dentro de la modernidad, pues las actuaciones arquitectónicas nuevas solían producirse en presencia de monumentos y en el interior de ciudades históricas. La simple introducción de la arquitectura moderna en los términos del Estilo Internacional no podía considerarse ambientalmente oportuna.

La manera llamada *neo-liberty* y la teoría de las *pre-existencias ambientales* surgieron en el área de Turín y Milán, donde constituyeron un importante catalizador de una rica cultura, mientras el *neo-realismo* fue más una tendencia romana. La menor densidad de Roma como foco cultural moderno a partir de la posguerra fue aumentada, no obstante, por la posición de **Bruno Zevi** (Roma, 1918-1994), crítico que tuvo enseguida una dimensión internacional por la importancia de sus publicaciones.

Emigrado a Estados Unidos a raíz de la segunda guerra mundial por su ascendencia judía, Zevi se graduó en la Escuela de Harvard dirigida por Walter Gropius en 1941 y, vuelto de su exilio, también en la Facultad de Roma en 1945. Publicó en 1945 el libro *Hacia una arquitectura orgánica*, en 1948 el de *Saber ver la arquitectura*, texto enormemente conocido, traducido a numerosos idiomas, y en el que se hizo una lectura histórica de la arquitectura entendida como un valor espacial, de tal modo que dicho concepto, el de *espacio*, pasaría a identificarse con la misma disciplina. En 1950 publicó su *Historia de la arquitectura moderna*, el primer libro importante y sistemático después de los de Giedion y Pevsner. Fue profesor de historia de la arquitectura en la Escuela de Perfeccionamiento en Historia del Arte dirigida por Lionello Venturi en la Facultad de Letras de Roma (1948-1951), en el Instituto Universitario de Venecia y en la Facultad de Arquitectura de Roma. Dirigió varias revistas, publicó muchos libros y numerosísimos artículos y fue siempre un apasionado polemista, opuesto a toda convención.

En 1945 fundó la «*APAO*» (Asociación para la arquitectura orgánica), que cumplió un papel de densificación cultural moderna de alto alcance.

Paradójicamente, la posición de Zevi no tuvo una consecuencia tan intensa como podría haberse esperado en cuanto a la potenciación directa del organicismo italiano, siendo su influencia más importante en el plano internacional. Pero las tesis básicas de Zevi sí que tuvieron un difuso y general influjo dentro de su propio país. Para Zevi —furioso antiacadémico, pero heredero a la postre de la posición idealista de Benedetto Croce— la forma arquitectónica tiene un contenido y un valor propios, considerando el funcionalismo como una idea primitiva e incompleta.

Apoyado en el gigantesco ejemplo de Wright, Zevi entendía que la arquitectura orgánica era el único modo maduro y pleno de continuar la modernidad.

La arquitectura italiana de esta época se desarrolló, pues, en el interior de esta compleja suma de ideas, en la que estaba muy presente la ambigüedad establecida frente a la herencia moderna: era preciso continuar la revolución que el racionalismo había supuesto, pero, al tiempo, perfeccionarlo, corregirlo, llevarlo a su verdadera culminación, lo que significaría muchas veces continuarlo, otras negarlo. Otras aun —probablemente la mayoría— continuarlo y negarlo al mismo tiempo.

La brillante generación italiana de posguerra resultó ser así una generación muy intelectual: de arquitectos casi siempre ensayistas y profesores, interesados en la crítica, la teoría y la historia, que fueron elaborando una densa cultura, a veces demasiado densa, aunque siempre bastante operativa en sus intenciones. El esfuerzo intelectual y hasta filosófico acerca de la arquitectura y de la ciudad se consideraba como una base tan imprescindible como instrumental al servicio de la necesidad de proyectar. Esto es, tuvieron a la arquitectura como un campo de conocimiento, pero sin querer establecer una separación entre teoría y realidad.

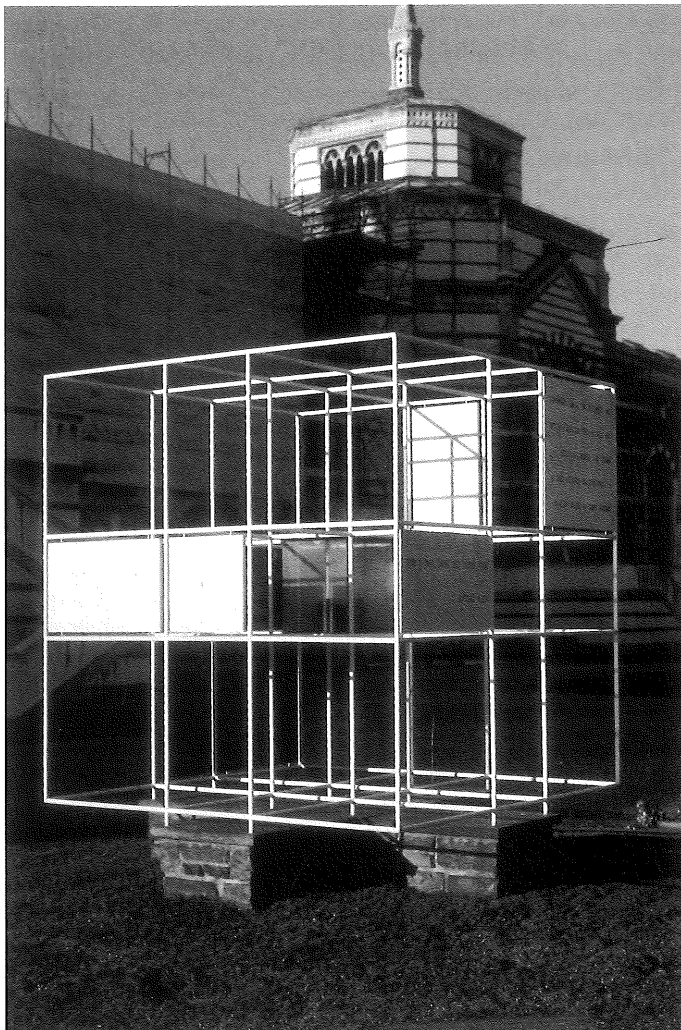
Fue también una generación de carácter muy amplio: además de ensayistas, profesores y proyectistas de arquitectura, muchos de sus miembros más relevantes fueron también urbanistas y algunos de ellos diseñadores industriales. Si su trabajo se considera de un modo colectivo, constituyeron una de las contribuciones más elaboradas e interesantes de la arquitectura europea, paralela al desarrollo de la obra de los grandes maestros. Su influencia y su relación con el resto de la cultura internacional fue bastante notable, sobre todo en comparación con el aislamiento, o condición casi provincial, que la arquitectura italiana había tenido en la época del fascismo.

El equipo *B.B.P.R.*, Franco Albini e Ignazio Gardella, fueron los personajes más valiosos en el área milanesa. En la romana, la generación puede considerarse constituida —además de por Bruno Zevi, de otra generación, en realidad, estrictamente hablando— por Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni y por el independiente Luigi Moretti, así como por la más oscura pero interesante figura de Saverio Muratori. Giuseppe Samoná, siciliano y algo mayor que los demás, estuvo unido tanto al área romana como a la de Venecia, de cuyo Instituto Universitario fue director y referencia fundamental. Es en Venecia donde hemos de destacar también la singular y aislada personalidad de Carlo Scarpa. Podría añadirse Giovanni Micheluzzi, en Florencia, si bien su más importante contribución arquitectónica, la estación de aquella ciudad, fue anterior a la guerra, lo que ocurrió también en el caso de Adalberto Libera. Casi todos los demás han sido citados también en el texto correspondiente a aquella época.

Ha de aclararse que a estos protagonistas y a la figura de Zevi deberían añadirse muchos otros arquitectos y estudiosos. Entre todos ellos consiguieron que en ese período la arquitectura constituyera en Italia, como había sido en el ya muy remoto pasado, una verdadera y densa cultura, tan especulativa como operativa, lo que no ocurría en otras partes del mundo. No ha de desdeñarse en ella, desde luego, la contribución de la rica historia juvenil que, a pesar de todas las dificultades y contradicciones, tuvieron los protagonistas en la etapa del fascismo. Fue una cultura contradictoria y difícil, y en ella es preciso destacar el importante papel que correspondió a la enseñanza y a sus instituciones.

2. 1. EL GRUPO MILANÉS: B.B.P.R., ALBINI Y GARDELLA.—El estudio *B.B.P.R.* (**Gianni Banfi**, 1910-1945, muerto en el campo de Mauthausen; **Ludovico Belgiojoso**, n. en 1909; **Enrico Peresutti**, n. en 1908-1976, y **Ernesto N. Rogers**, Trieste, 1910-1968) se había distinguido en los años de anteguerra por la práctica de la arquitectura racionalista. Paulatinamente alejados del régimen, llegaron a ser antifascistas en los años anteriores a la guerra y participaron después en la resistencia. Realizaron en la inmediata posguerra el pequeño y exquisito *monumento a los caídos en los campos alemanes de concentración*, en el cementerio de Milán (1946), última producción racionalista y homenaje personal a la trágica desaparición de Banfi. Su trabajo fue tan dilatado como amplio, abarcando también la urbanística y el diseño industrial.

Ernesto N. Rogers (titulado en 1932) fue la personalidad pública e intelectualmente más relevante del equipo. Muy relacionado internacionalmente, dirigió la revista *Casabella-Continuità* de 1953 a 1964, teniendo desde ella un gran influjo y aglutinando la cultura milanesa. Escribió numerosos y famosos editoriales y otros muchos ensayos. Fue profesor de proyectos de la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán desde 1952.



Monumento a los caídos en los campos alemanes de concentración (cementerio de Milán, 1946), equipo B.B.P.R.

Defensor de la especificidad de la arquitectura, su preocupación política y social le llevó a buscar una intención de comunicabilidad y de participación colectiva en la forma arquitectónica. Persiguió así un inestable pero interesante equilibrio entre la continuidad con el Movimiento Moderno, en la que creía fuertemente, y la revisión que sobre éste consideraba necesaria: *«No basta con ser genéricamente moderno; es preciso definir el sentido de tal modernidad.»*

El equipo realizó algunas primeras obras que podríamos definir como *neorrealistas* (la de *Cesate*, por ejemplo, con Albini y Gardella, o el *poblado para la industria siderúrgica en Sesto San Giovanni*, 1957), pero su más significativo papel sería en torno al llamado *neo-liberty* y a la idea de *pre-existencias ambientales*. Esto es, a la defensa y práctica de una posición de libertad frente al restrictivo código moderno, huyendo del formalismo del Estilo Internacional y reivindicando el significado de la historia y de la tradición, aunque buscando huir del manierismo y de todo exhibicionismo personal. E, igualmente, al olvido del carácter autónomo del objeto moderno en favor de su insoluble unión con el contexto arquitectónico y urbano.

El estudio tuvo encargos de restauración y ampliación de edificios históricos, tema común para el ejercicio profesional italiano. La *restauración y sobreelevación del palazzo Ponti* en via Bigli (Milán, 1950), la *remodelación del castello Sforzesco* para museo (Milán, 1956), la *reconstrucción de la casa*



Ampliación de un edificio para sede bancaria en via Verdi (Milán, 1966), equipo B.B.P.R.

Lurani-Cernuschi en via Cappuccio (Milán, 1959-1961), o la *ampliación de un edificio para sede bancaria en via Verdi* (Milán, 1966), entre otros, significaron la necesidad de plantear una arquitectura que, sin abandonar los descubrimientos modernos, reaccionara de forma matizada con respecto al edificio antiguo. El camino de sutiles analogías formales, tan lejanas del mimetismo historicista como de la dureza y exclusividad del lenguaje «racional», consiguió obras que dan testimonio de la notable calidad alcanzada en dicho empeño.

La construcción de edificios de nueva planta en las ciudades italianas suponía hacerlo con frecuencia en entornos muy cualificados y caracterizados por la arquitectura del pasado. La radicalidad moderna que, siguiendo ideas como las del Le Corbusier más demagógico, pudiera haberse defendido, fue, desde luego, negada: como en las reformas de edificios antiguos, la implantación nueva en una ciudad tradicional exigía una meditación formal de especial carácter, y, así, una investigación lingüística capaz de procurar una arquitectura tan moderna como adecuada a tales contigüidades.

La fidelidad a la revolución moderna —proclamada por Rogers desde el concepto de «continuità» que añadió al título de la revista *Casabella*— debía ser, pues, compatible con el carácter de las ciudades históricas. Estas consideraciones fueron muy fértiles para toda esta generación, para la siguiente y, en general, para toda la cultura italiana, así como influyeron a la cultura occidental y, muy concretamente, a la española.

El equipo *B.B.P.R.*, hizo bastantes obras respondiendo a consideraciones tales, debiendo destacarse sobre todas ellas la polémica *torre Velasca* (piazza Velasca, Milán, 1958). Puede citarse también el *edificio en piazza Meda* (Milán, 1969).



Torre Velasca (Milán, 1958), equipo B.B.P.R.

La *torre Velasca*, obra maestra y más relevante del B.B.P.R., es un importante edificio de noventa metros de altura, para oficinas y viviendas, construido en el centro de Milán. La obligada aparición de su imagen por encima del caserío urbano hizo que la silueta de la torre se planteara por medio de una directa analogía con las torres medievales haciendo sobrevolar sobre el fuste un volumen compuesto por las últimas plantas y empleando la estructura resistente como el modo de graficar y dar consistencia figurativa a dicha imagen. El edificio, muy conseguido, resultó polémico para aquellos que lo entendieron como un historicismo incompatible con los principios de la modernidad.

El crítico inglés Reyner Banham atacó la obra virulentamente en el artículo «*Neo-Liberty, the Italian Retreat from Modern Architecture*» (*Architectural Review*), no menos contundentemente replicado por Rogers en *Casabella* con el texto «*L'evoluzione dell'architettura: risposta al custode dei frigidaires*». Banham —en alguna medida debido a la posición más retrasada de la arquitectura inglesa, cuya aventura moderna antes de la segunda guerra mundial había sido algo bastante marginado— fue el crítico europeo principal en mitificar la posición moderna como única legítima; más aún, en reali-

*Edificio de oficinas en piazza
Meda (Milán, 1969), equipo
B.B.P.R.*



dad: en acusar incluso a los maestros modernos de inconsistentes, por plantear su arquitectura basada en contenidos en definitiva artísticos, y no ser fieles a las consignas de «*función, tecnología y sociedad*» que, según sus propias manifestaciones, debían haber seguido.

Para Banham la arquitectura moderna debía caminar por un progresivo itinerario funcional y tecnológico, dando un papel especial a las instalaciones, y olvidando las consideraciones formales, tenidas por él como reaccionarias.

Ambas posiciones, la «historicista» de los arquitectos italianos (sólo en apariencia más anticuada) y la moderna radical del crítico inglés (paradójicamente más tradicional en cuanto fiel a la idea primitiva de lo moderno) representan la inexorable diversidad de la arquitectura del siglo XX, que se desarrollaría durante muchos años por diferentes caminos, todos ellos empeñados en la búsqueda de su propia legitimidad. Y casi todos ellos definidos también por la pretensión de constituir el único camino posible, sin atreverse a reconocer de frente el eclecticismo al que inevitablemente había llegado su propia cultura, como no podía ser de otro modo.

Pero ha de admitirse que en la obra del *B.B.P.R.*, y en la muy concreta posición intelectual de Rogers, el eclecticismo era un hecho más consciente y operativo que en muchos otros casos. Realizaron también otras obras que, más libres de las importantes contigüidades históricas, se plantearon con arquitecturas diferentes, más próximas a las convenciones modernas. Practicaron el racionalismo cuando lo creyeron preciso, como en el *barrio Gratosoglio* (Milán, 1963). Puede citarse por último el *edificio para Olivetti en Barcelona*, construido en el ensanche, y en el que la influencia del *B.B.P.R.*, en Cataluña, muy importante, quedó así físicamente presente.

Franco Albini (Como, 1905-1977) practicó especialmente las actividades de diseño industrial y de muebles, el montaje de exposiciones y museos y otras muchas obras de reforma y diseño de interiores. Conocido internacionalmente, fue muy apreciado por sus propios compañeros y considerado como uno de los arquitectos más dotados de Italia. De 1945 a 1952 participó en la dirección de la revista *Casabella-Costruzioni*, donde expresó su ligadura a la modernidad de anteguerra mediante una continuidad racionalista de tradición Bauhaus.

En la época del fascismo su obra no se había manifestado a través de ninguna de las variantes de compromiso entre tradición y modernidad, pues ésta ya respondía a las características que, dentro del racionalismo, le diferenciarían tanto de la manera propiamente italiana como del Estilo Internacional. Son estas apreciaciones sutiles, pero adecuadas precisamente a su personalidad, si bien puede añadirse que en sus obras de vivienda de posguerra aparecieron caracteres más nuevos, que podemos llamar *informalistas*, y que han de considerarse ligados a la obra residencial de Gardella, con quien tuvo entonces alguna colaboración.

Fue profesor de la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán y trabajó en la mayor parte de su carrera con la arquitecto Franca Helg. No tuvo una verdadera actividad teórica o de ensayista, ni siquiera en su etapa de la dirección de la revista *Casabella-Costruzioni*. Aunque, ya entonces, su posición participaba también de la necesidad de acercamiento a la historia y la tradición, y de aquella época, y entre sus escasos escritos, puede citarse este expresivo comentario: «*Ante todo hay que buscar una verdadera condición típica de los organismos arquitectónicos; no queremos que la casa parezca una máquina, o la iglesia asemeje un teatro... Técnicas y materiales nuevos se añaden a los antiguos como medio de expresión de la arquitectura, pero a casi todas las técnicas y materiales actuales les falta una tradición. Junto a las "reglas del arte" del pasado sentimos la necesidad de las "reglas del arte" de los nuevos medios constructivos.*»

En las obras de intervención en edificios antiguos practicó su propia versión del acercamiento moderno a la arquitectura del pasado, más ligado a la personal continuidad explicada e inaugurando incluso la intención de una cierta impronta de contraste figurativo, aunque suave y matizado, frente a la obra antigua.

Han de destacarse entre ellas las obras de la *galleria del palazzo Bianco* (Génova, 1950) y las del *museo del palazzo Rosso* (Génova, 1952-1961). Otras obras de interiores muy especiales, pero más desligadas de las consideraciones anteriores fueron el *Museo del Tesoro de San Lorenzo* (Génova, 1956), de acentos orgánicos, y el diseño de las estaciones del Metro de Milán (1962-1963), primer ejemplo europeo y cualificado de este tipo y donde la habilidad y delicadeza de Albini se expresó de un modo tan absoluto como concreto, pues mantuvo la atención de toda clase de objetos y detalles, incluyendo la imagen gráfica.

En cuanto a su obra de nueva planta, había sido ilustrativa también de su participación en la posición que hemos llamado neorrealista, pudiendo citarse el *albergue infantil Pirovano* en Crevina (1949-1951), de una sofisticada expresión inspirada en la arquitectura popular y atenta al carácter que su uso sugería. Dentro de esta tendencia pueden señalarse también las *casas populares en via Jacopino da Tradate* (Milán 1950-51), o su colaboración con el *B.B.P.R.* y con Gardella en el ya citado *barrio de Cesate* (Milán, 1951).



Almacenes La Rinascente en piazza Fiume (Roma, 1957-1961), de Franco Albini y Franca Helg

La posición purista de Albini, sin una intención ecléctica demasiado precisa, fue participando, sin embargo, en la diversidad propia de su cultura y de su época, y llevando a la obra concreta incluso manifestaciones «orgánicas» que resultaban, en realidad, contradictorias con el racionalismo. Ya sabemos que su sutil continuidad con el Movimiento Moderno no le había impedido tampoco sentirse ligado a la historia y a la tradición.

Participó así en la idea de las *pre-existencias ambientales*, por ejemplo con el edificio para las oficinas del *Istituto Nazionale delle Assicurazioni* en Parma (1950), construido siguiendo el modo *perre-*

tiano de la expresión de la estructura de hormigón armado para servir de instrumento de una moderna interpretación del clasicismo. Modo que será propio también del *B.B.P.R.*, incluso en la *torre Velasca*, de bastantes obras de Samoná, y que tomó su más profunda y personal forma en la obra de Mario Ridolfi.

Su obra maestra en este tema fue el edificio para los *almacenes La Rinascente* en piazza Fiume, Roma (1957-1961), en un entorno de ciudad tradicional, aunque no especialmente afectado por la presencia de edificios muy importantes. Utilizando las características propias de los grandes almacenes, la fachada es casi ciega e incluye las instalaciones, realizando mediante éstas el cerramiento del edificio y su consecuente imagen. Un volumen moderno, pero cuyas características compositivas y gran calidad logra la armonía con los edificios tradicionales de su entorno, favoreciéndole notablemente con su silueta «clásica».

El edificio, que despertó en su día gran interés y que está incorporado a la mejor historia de la modernidad italiana, parece, casi, una respuesta directa a las objeciones de Banham, aunque, en realidad, no lo fuera: he aquí —parece decir— la capacidad de los aspectos modernos, instalaciones incluidas, para servir temas formales que las convenciones del Estilo Internacional no pueden conseguir.

Ignazio Gardella (Milán, n. en 1905) se tituló en Ingeniería civil en Milán (1931). Habiendo practicado la arquitectura racionalista en los años de anteguerra con notable fortuna, y dejando en ella una muestra tan notable como el *dispensario antituberculoso* de Alessandria, puede considerarse también unido a la tendencia neorrealista a través de producciones como el ya citado barrio *INA-CASA* en Cesate (1954), o la iglesia y edificio parroquial también para Cesate (1956-1958). Fue profesor en Venecia de 1949 a 1975, pero no tuvo apenas dedicación teórica o intelectual, llevando a la enseñanza la misma vocación realista de su quehacer.



Casa al parco (Milán, 1947), de Ignazio Gardella

Edificio de viviendas para los empleados de Borsalino (Alessandria, 1952), de Ignazio Gardella



Profesional e independiente, destacó por una interpretación personal en la evolución de la arquitectura moderna que caracteriza a su generación. En ella pueden citarse producciones tempranas, como la *casa Barbieri* en Castana (1947), y la *casa al parco* en Milán (1947-1948), con sofisticados matices a la manera de Terragni. Su producción más conseguida en esta época fue el *edificio de viviendas para los empleados de Borsalino*, en Alessandria (1952), con una interesante planta de geometría esviada que explota el desarrollo de la libertad figurativa de la modernidad, pero en la que se conserva el volumen compacto mediante los muros, la composición vertical de los huecos y la idea de cornisa moderna por medio de una cubierta laminar.

A esta misma parte de su obra pertenece la interesante *Galería de Arte Contemporáneo en Villa Real* (Milán, 1951-1954), hoy desaparecida.

Su aportación a las intenciones de las «pre-existencias ambientales» no fue muy abundante, pero sí muy significativa al menos a través de la *casa para Le Zattere*, en Venecia (1954-1958), ejemplo que alcanzaría gran conocimiento por su delicada situación y su alto interés. Debiendo actuar en el frente de la ciudad hacia el ancho canal trasero de La Giudecca, Gardella proyectó un edificio en el que la simultánea unidad y fractura del volumen, el empleo del color y el original diseño de los detalles de jambas y dinteles, de huecos pequeños y de barandillas, con matices goticistas, se convirtieron en poderosos instrumentos para la perfecta y atractiva integración del edificio en el viejo

Casa para Le Zattere (Venecia, 1954-1958), de Ignazio Gardella



frente acuático de la ciudad, logrando una gran armonía tanto en la escala más inmediata como en la más lejana.

Con esta obra demostró la posibilidad de integrar lo moderno en la ciudad antigua sin hacer concesiones convencionales, pero con la exigencia de un estudio particularizado para el lugar, culto y delicado. Puede considerarse una de las obras maestras de la tendencia, y una de las más independientes y originales, acaso la más.

Su obra fue abundante, manteniéndose activo hasta años bien recientes. Entre muchas otras, y en cuanto a la época referida, pueden destacarse el *palacio de la Agricultura* en la Fiera Campionaria de Milán (1961), la *iglesia de San Enrico* en Bolgiano, Metanapoli (1963-1966) o el *palacio de Justicia de La Spezia* (1963-1971).

Gardella mantuvo una postura propia capaz de proponer la evolución de la arquitectura moderna sin recuerdos historicistas ni recursos convencionales, animada por una especial sensibilidad, matizada y sutil, exenta de grandes gestos, y siempre con un talante profesional y pragmático, sin que ello supusiera banalización alguna. Su realismo fue acompañado así de gran calidad y del más firme atractivo. Con él se completa el que hemos llamado grupo milanés.

2. 2. EL GRUPO ROMANO: RIDOLFI, QUARONI, MURATORI Y MORETTI.—

El grupo de arquitectos romanos de esta generación representó matices bien diferentes del milanés y se caracterizó, en un principio, por el gran acento puesto en el neorrealismo.

Mario Ridolfi (Roma, 1904-1984), titulado en 1929 y pensionado en Alemania en 1933, fue el arquitecto romano más singular y personal de su generación, representando una postura tan fértil como extrema en la vocación realista, el desarrollo libre de la arquitectura moderna y la afición por el detalle y la artesanía una vez que, pasada la segunda guerra mundial, abandonó la arquitectura racionalista que tan brillantemente había practicado. Trabajó en colaboración con el arquitecto de origen alemán W. Frankl.

No escribió mucho y fue poco tiempo profesor, pero realizó en la inmediata posguerra un espléndido libro profesional, el *Manuale dell'architetto*, de uso común en su país, y que puede considerarse un código de su actitud.

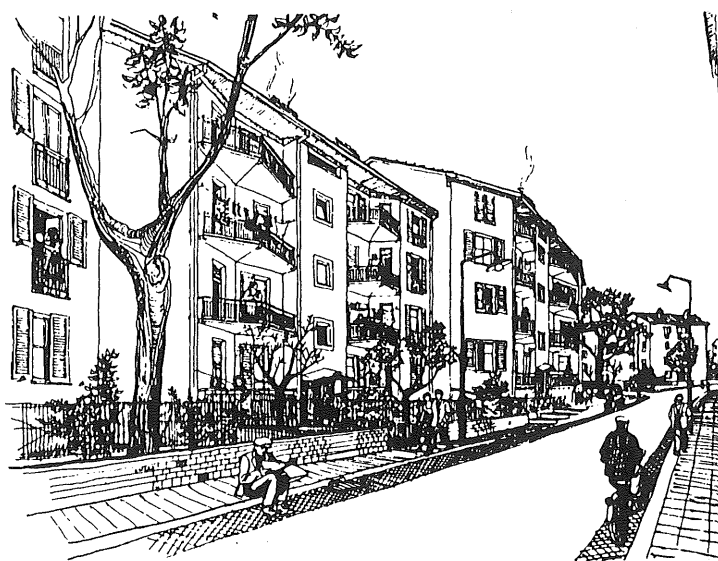
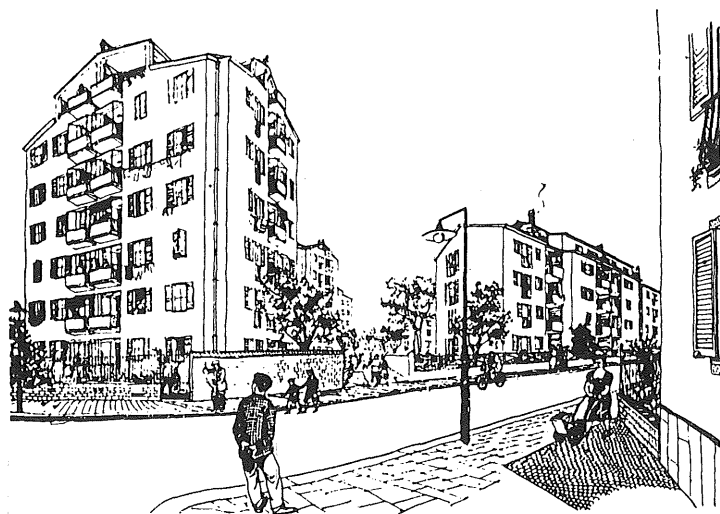
Fue el gran maestro del neorrealismo, que tomó su expresión más acusada en el *Quartiere Italia* en Terni (1948-1949) y, sobre todo, en el *barrio Tiburtino* (Roma, 1950, con Quaroni y otros), pero que se prolongó, en un modo u otro, a lo largo de toda su obra.

La arquitectura de Ridolfi se convertiría con ello en uno de los modos romanos de hacer más extraños, difíciles e impopulares, al menos frente al trabajo de los milaneses, más nítidos en lo formal y

con gran eco e influencia. La soledad de Ridolfi se evidenció incluso desde sus personajes más cercanos, como fue el caso de Quaroni, que pasado el tiempo llegaría a describir el Tiburtino como un barrio muy poco estimable («El país de las extravagancias»), producto de la coyuntura social de posguerra, mientras Ridolfi manifestaba su convicción y su continuidad.

Rozó muchas veces el feísmo, rompió con la vanguardia y se negó a aceptar el lenguaje moderno convencional, desarrollándolo a su modo y participando muy poco en la polémica de las «pre-existencias ambientales», aunque lo practicó a su manera, Ridolfi fue un constructor de la Roma moderna, formalmente equívoco y mezclado como Roma misma, y responsable de una obra que hasta hace bien poco tenía todavía un eco tan sólo local.

Su interpretación de la modernidad a través de una visión «rústica» y espontánea, de una artesanía virtuosista y radical, del más acusado informalismo, de la búsqueda de una funcionalidad psicológica, de la fuerza concreta —casi de la exaltación— de los materiales y de los detalles, de la geometría poco nítida, de la obsesión por las texturas, lo convirtió en uno de los autores más personales de Italia. Su



Dibujos del barrio Tiburtino (Roma, 1949-1954), de Mario Ridolfi y Ludovico Quaroni con Aymonino y otros



Vivienda en viale Etiopia (Roma, 1951-1954), de Mario Ridolfi

extrema caracterización lingüística en una clave naturalista y opuesta a las imágenes de consumo creó en Roma una cierta y difusa escuela.

Próxima a la arquitectura de Scharoun, puede destacarse la *palazzina Zaccardi* en Roma (1950-1951). En el *barrio de viviendas en viale Etiopia* (1951-1954) puso a prueba su manera con fortuna y originalidad para la realización de un difícil y denso conjunto compuesto con torres, ensayando el ins-



Vivienda en viale Etiopia. Detalle de la fachada. Mario Ridolfi

trumento de Perret de utilización de la estructura de hormigón armado como medio de expresión y control formal. En *viale Etiopia*, Ridolfi se enfrentó con la inevitable dureza de la estructura urbana, sin evadir la gran densidad, y acudiendo a un lenguaje tan personal como popular, y sin que ello significara en absoluto traicionar los principios de la revolución moderna.

Su manera, sin dejar de ser personal, se volvía delicada en casos como el del levantamiento en altura del *villino Astaddi* (Roma, 1954-1956) y en el *edificio de viviendas en vía Vulci* (Roma, 1959-1960). O extraordinariamente poderosa y original, con un emotivo arcano, en obras como la *cárcel de Nuovo* (1953-1955) o el *asilo de infancia* en Ivrea (1955-1963).

Obras más tardías realizadas en Terni —para cuya ciudad hizo un plan urbanístico— respondieron con énfasis a la preocupación por las «pre-existencias ambientales», y se realizaron también con los citados instrumentos proyectuales cercanos a la manera de Perret, aunque con matices tanto más evolucionados como absolutamente desprovistos de ingenuidad o de cualquiera que fuese el esquematismo. Tal es el caso de algunos edificios de viviendas y, en especial, la *escuela en la vía Luigi Lanzi* (1960) y la *casa Franconi* (1959-1960), en el centro de Terni. En esta última logró una elegancia y un atractivo casi insuperable en su afortunado intento por armonizar los nuevos edificios con la vieja ciudad.

Su obra continuó en los años sesenta y setenta sin perder atractivo, ganando en originalidad, explotando su manera personal y siendo dado a conocer, poco a poco, fuera de Italia. Pueden citarse la *casa Lina* en Mármore (1966-1967) o las *casas de Bonis* en Terni (1971-1975), todas ellas unifamiliares y

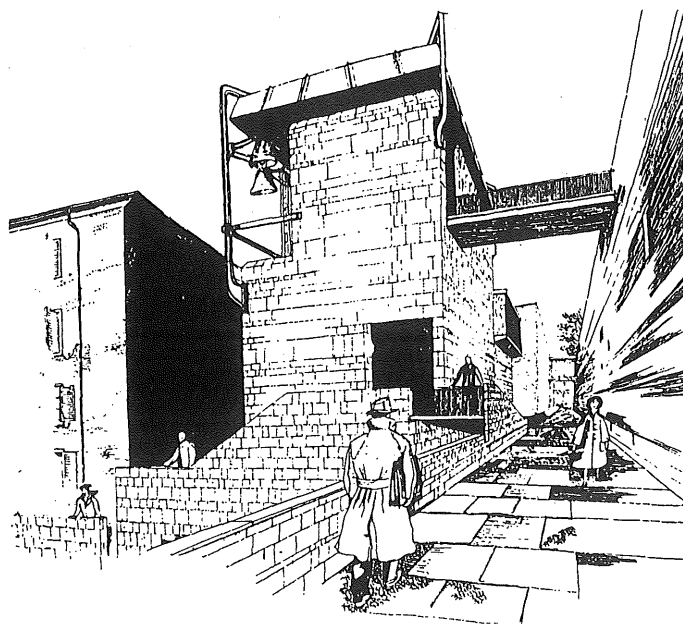
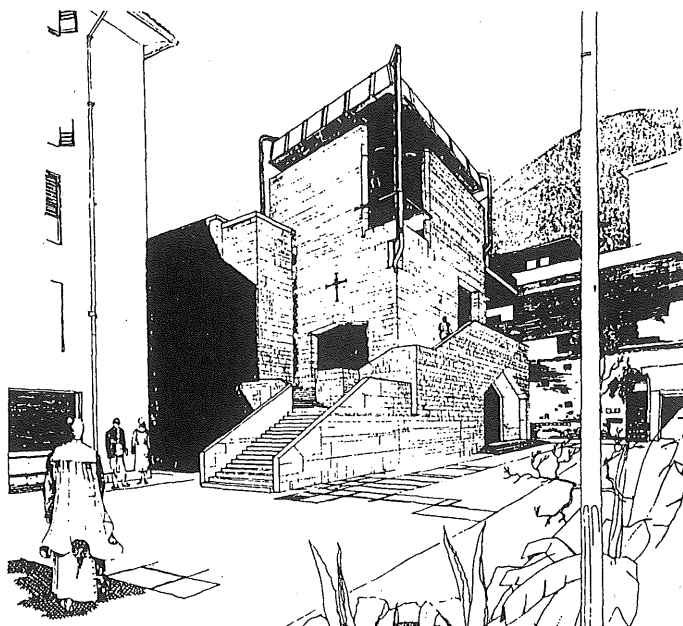


Palazzina Manciola en via Vulci (Roma, 1952-1953), de Mario Ridolfi



Casa Franconi en Terni (1959-1960), de Mario Ridolfi

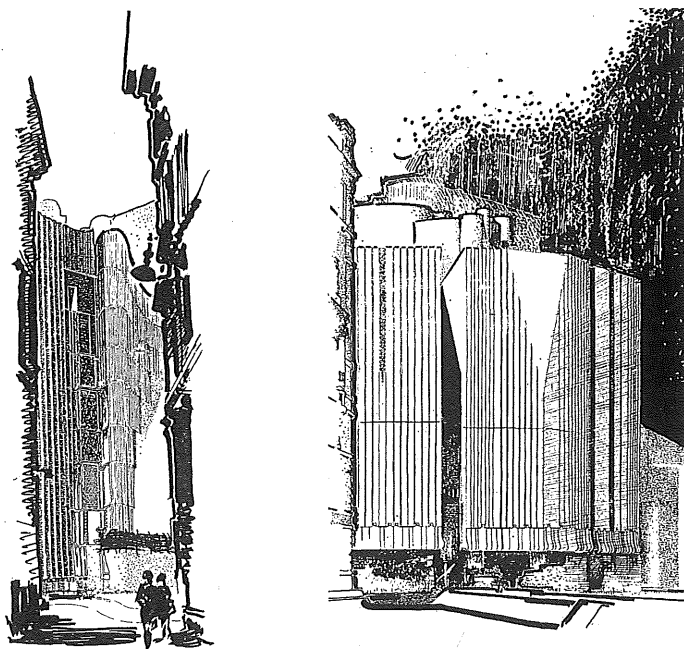
Iglesia de la Sagrada Familia en Génova
(1956), de Ludovico Quaroni



en donde el peculiar sentido de su posición artesana, expresa en el dibujo, exagera la no convencionalidad de la geometría y de la imagen, enriqueciendo mediante el uso de las texturas, los materiales y los detalles.

Acaso la personalidad más singular de su generación, representó un modo «heterodoxo» y muy cualificado de entender la arquitectura moderna, pero pagó por ello el duro precio de acabar en un gran aislamiento. Paolo Portoghesi, su gran defensor, lo ha considerado una personalidad comparable a Borromini y el mejor arquitecto italiano del siglo.

Ludovico Quaroni (Roma, 1911-1990) no tuvo una obra arquitectónica demasiado abundante, habiéndose dedicado con intensidad al urbanismo, al ensayo y a la enseñanza. Perteneció a la Aso-



Proyecto para el concurso de ampliación de la Cámara de los Diputados (Roma, 1967), de Ludovico Quaroni

ciación para la arquitectura orgánica fundada por Zevi y fue de los pocos proyectistas de relieve que practicó el organicismo en la arquitectura y en la urbanística. Su obra fue ecléctica, de voluntad empírica, poco sistemática y hasta indecisa, y su influencia en la cultura romana muy notable.

En su interés en llevar adelante la evolución de la arquitectura moderna destacó, en un primer momento, el *concurso para la estación Termini* de Roma (1947, con Mario Ridolfi), y, más adelante, algunos proyectos y realizaciones de iglesias, como la de la *Sagrada Familia* en Génova (1956).

Con respecto a la intención de las «pre-existencias ambientales», ha de considerarse su interesante edificio para la *Caja de Ahorros* en Rávena (1962). Ligado a la intención orgánica, y en un momento en que las «pre-existencias ambientales» se consideraron de una forma más libre, puede citarse su *proyecto para el concurso de la ampliación de la Cámara de Diputados* en Roma (1968), dentro de un certamen que tuvo un importante eco, aunque ningún resultado práctico, y que puede considerarse el acontecimiento que cierra la época en que las ideas de esta generación habían tenido su más importante vigencia.

Saverio Muratori (Módena, 1910-1985) fue uno de los arquitectos más difíciles y oscuros y, consecuentemente, menos conocidos de su generación. Su práctica racionalista de anteguerra había sido muy cualificada, pero debe recordarse también la contemporánea y delicada aproximación novecentista que, con Quaroni y Moretti, desarrolló para la *plaza Imperial de la EUR-42*, interesado en los resultados del clasicismo nórdico, en general, y de la obra de Asplund, en particular. De ideología izquierdista en su juventud, después de la guerra estuvo ligado a la Iglesia y a la Democracia Cristiana, lo que explica también en cierta medida el aislamiento que acabó sufriendo.

Filósofo y estudioso de la arquitectura, además de arquitecto y urbanista, fue profesor y organizó un sistema de enseñanza que aplicó en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia bajo la protección de su director, Giuseppe Samoná. Y más tarde en la Facultad de Roma, donde acabó quedando sin embargo en una posición completamente marginada, y de la que fue apartado en 1963.

Preocupado por la conservación de los valores ambientales y por la concreta continuidad de la historia de la arquitectura, y algo apocalíptico ante lo que creía la pérdida de los valores en el mundo moderno, ejerció un historicismo cualificado y contemporáneo que tomó perfiles goticistas en el afor-



Detalle de la sede de la Democracia Cristiana en el EUR (Roma, 1955-1958), de Saverio Muratori

tunado edificio de la *nueva sede de las oficinas de ENPAS*, en Bolonia (1952-1957), y concretos acen-
tos barrocos en la *iglesia de la Asunción en el Tuscolano* (Roma, 1954).

En el interesante edificio para la *sede de la Democracia Cristiana en el EUR* (Roma, 1955-1958) practicó un personal historicismo neorrenacentista al realizar un moderno y atractivo «palacio» de oficinas, sin duda la contribución moderna más importante en el barrio surgido de la urbanización para la exposición internacional. Pero su actitud, más que considerarse como una postura extrema de la teoría de las «pre-existencias ambientales», ha de verse como provista de perfiles tan empeñados como propios en la intención del encendido rescate de la tradición histórica.

Aunque más volcado en la unificación entre historia y modernidad que tal intención significaba, ejerció también el neorrealismo, la arquitectura moderna más radicalizada e, incluso, el historicismo clásico propiamente dicho; todo ello como un buen ecléctico; esto es, de acuerdo con el carácter de la ocasión y con el lugar.

Fue un investigador teórico de alto interés, el único verdadero de su generación, y perfiló el concepto de *tipología* como instrumento de la configuración de la ciudad, que tan importante llegaría a ser cuando fuera divulgado a partir de los años sesenta por sus discípulos Aldo Rossi y Carlo Aymonino. Al respecto ha de citarse el magnífico libro *Studi per una operante storia urbana di Venezia* (1959), donde quedó expuesta su investigación histórica urbana, y que ha de considerarse una de las más firmes bases del pensamiento rossiano en el libro *L'Architettura della città*.

Luigi Moretti (1907-1973) había tenido, como sabemos, una etapa racionalista de mucho interés, participando asimismo en el novecentismo moderado. Después de la guerra se situó en una posición



Casa «Il girasole» (Roma, 1950), de Luigi Moretti

Casa «Il girasole» (Roma, 1950),
de Luigi Moretti



aislada, sin participar ni en el neorrealismo ni en la preocupación por las «pre-existencias ambientales». Representó así una trayectoria más cercana a la de la cultura internacional, practicando un exaltado y singular racionalismo, pero también una versión personal de la arquitectura orgánica.

Aunque tal vez fuera el arquitecto más «profesionalista» de su generación, fue también escritor e investigador, y se interesó especialmente por la relación entre la cultura arquitectónica y las artes figurativas. Fue también estudioso de las matemáticas aplicadas a la arquitectura y a la urbanística.

Las casas-albergue en via Corridoni, en via Lazzaletto y en la Ciudad Universitaria (todas en Milán, 1948) testimonian esta continuidad racionalista asumida de forma radical. Un grupo de obras emprendido inmediatamente después —la *casa Astrea* (Roma, 1949), la *casa «Il girasole»* (Roma, 1950) y el *complejo para oficinas y viviendas en corso Italia* (Milán, 1953)— dio prueba de cuanto se trataba en todo caso de una continuidad activa al realizar una investigación personal sobre el lenguaje moderno que, apoyada en el informalismo y en sutiles recursos expresionistas, lo desarrolló sin dudar de ninguno de sus presupuestos formales, que enriqueció sin contradecirlos. Temas como los ecos de la espacialidad barroca o de la molduración clásica pueden relacionarse con su arquitectura, muchas veces afectada por temas conceptuales, de un lado, o por sutilezas visuales, de otro, próximas a un entendimiento moderno de las correcciones ópticas griegas.



Complejo para oficinas y viviendas en corso Italia (Milán, 1953), de Luigi Moretti

El citado complejo de Milán, por su violenta radicalidad, parece incluso un desafío al pensamiento de sus compañeros de generación al olvidar, para esta implantación en el centro de la ciudad, cualquiera de las consideraciones implícitas en la idea de «pre-existencias ambientales».

Pero ya avanzados los cincuenta, y sin duda sensible a las posiciones críticas de Bruno Zevi, llevó adelante, con el uso de la oblicuidad, de la geometría curva, del naturalismo y del informalismo exaltado, lo que podemos entender como arquitectura orgánica, iniciada con la *villa «La Sarracena»*, en Santa Marinella (Roma, 1954). Otros proyectos desarrollaron esta misma línea, que trascendió la realidad italiana cuando Moretti alcanzó como arquitecto una clientela internacional, tal y como demuestra el *barrio residencial Watergate* (Washington, 1961). En Roma construyó con Libera el *barrio INCIS*, en Décima (1960), donde se ensayó un organicismo moderado, de raíces racionalistas y relacionado con la actitud de Aalto, con un resultado de gran calidad.

Moretti siguió practicando también la arquitectura de un Estilo Internacional desarrollado, ya muchas veces con matices orgánicos. Profesional sobre todo, realizó en Canadá la *Stock Exchange Tower* (Montreal, Place Victoria, 1961-1962), siendo la suya una amplia carrera.

2. 3. EL GRUPO VENECIANO: SAMONÀ Y SCARPA.—**Giuseppe Samonà** (Palermo, 1898) era el mayor de la generación que tratamos, y tuvo una amplia y fértil intervención en los gran-

des concursos para Roma de la etapa del fascismo. Pueden recordarse en ella el proyecto para el concurso de la estación de Florencia (1933), el de la Caja de Ahorros de Módena (1934), el del palazzo del Littorio en la via del Imperio de Roma (1934), el del auditorio de Roma (1935), el de la Prefecture Unificate de Roma (1936), el de la casa Littoria, también en Roma (1937), y el del palazzo della Civiltà italiana en la EUR-42, entre otros. Son proyectos, en general, de gran atractivo y calidad, y de un racionalismo exaltado, frecuentemente monumental.

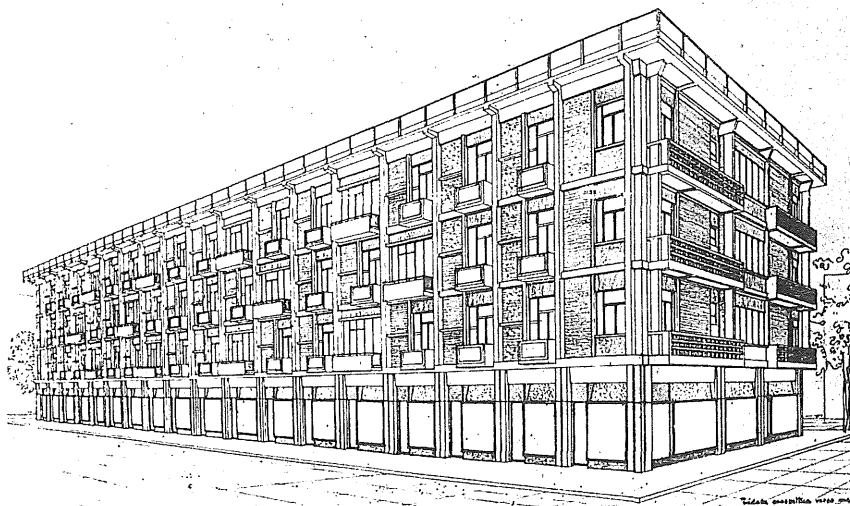
Sólo logró construir el *palacio Postal* en el Appio, Roma (1936). Un edificio de destino y envergadura semejante a los que hicieron también, en la misma época y en la misma ciudad, Adalberto Libera y Mario Ridolfi. Aunque no tan brillante como los de éstos, su edificio es cualificado y formó con ellos parte de la mejor arquitectura moderna de la Roma de anteguerra.

Tuvo pues, aunque muy escasas realizaciones, una amplia práctica proyectual en los años de anteguerra. En la posguerra se especializó en urbanismo —dejando importantes escritos e insistiendo especialmente en la unidad entre arquitectura y urbanística—, así como en la enseñanza, siendo director, como ya se ha dicho, del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, al que llevó a muchas e interesantes personalidades y que logró convertir en una referencia cultural de primera importancia.

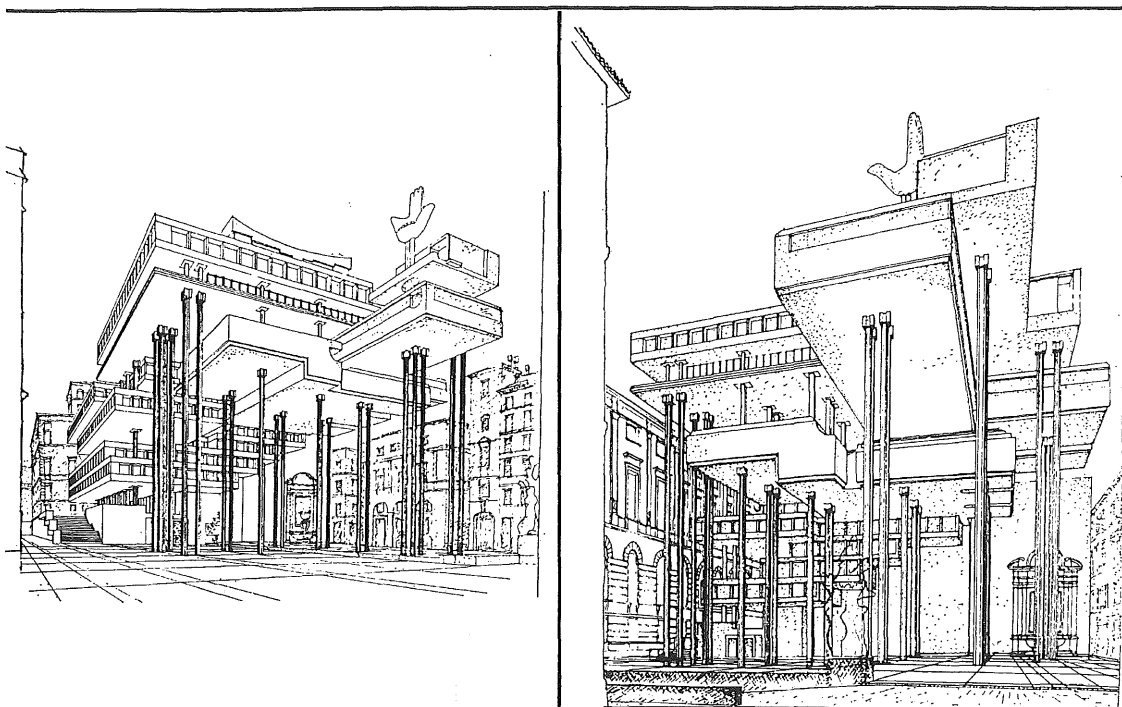
Participó en el neorrealismo, dejando obras como el *barrio INA-CASA en Mestre* (Venecia, 1951-1956), y destacó en la arquitectura sensible a las «pre-existencias ambientales», construyendo en Venecia la *sede del INAIL* (1950-1956), donde ensayó una particular manera perretiana. Manera, pues, en una línea paralela a la que en otros autores se ha referido, y practicada también en diversos *edificios de vivienda que ordenaron un sector de la ciudad de Messina* (1953-1958), con muchas semejanzas con la operación arquitectónica de Perret en la reconstrucción de Le Havre.

En 1967 ganó el *concurso para la ampliación de la Cámara de Diputados de Montecitorio*, en Roma, con un magnífico proyecto que no fue realizado, y en un concurrido certamen que, como ya se ha insinuado, vino a representar el fin de los intereses arquitectónicos de los años anteriores. Propuso un edificio de tradición moderna, no atado a ninguna convención, y de una exaltada y manierista originalidad. Su postura era una intensa apuesta por una armonía sustentada en formas absolutamente independientes de las históricas, aunque basadas en la oportunidad y excelencia de la idea y en la muy lúcida comprensión del lugar.

El proyecto supuso el abandono de la práctica común en torno a las «pre-existencias ambientales», dando paso a una confianza en la capacidad de la arquitectura moderna para ser adecuadamente elaborada en relación al lugar.



«Palazzeta» de viviendas
en Messina (1953), de
Giuseppe Samonà



Proyecto vencedor del concurso para la ampliación de la Cámara de los Diputados (Roma, 1967), de Giuseppe Samonà

La realización de la *Banca de Italia* en Padua (1968) supuso, de un lado, una postura más moderada al presentar el edificio a la calle mediante un exaltado lenguaje de alusiones históricas, y más radical, de otro, al realizar la imagen posterior y el resto del edificio con una arquitectura moderna, formalmente independiente del entorno, y de un intenso y exaltado manierismo. El edificio no persigue su propia coherencia, manifestándose de forma diferente según el entorno inmediato; esto es, aplicando ideas que, de un modo independiente y en aquellos mismos años, había empezado a popularizar Robert Venturi.

Carlo Scarpa (Venecia, 1906-1978) se dedicó, con más exclusividad aún que Albini, al interiorismo y al diseño de instalaciones y reformas de edificios históricos, aunque también realizó viviendas unifamiliares y algunas pequeñas edificaciones. Fue profesor de arquitectura de interiores en el Instituto Universitario de Venecia.

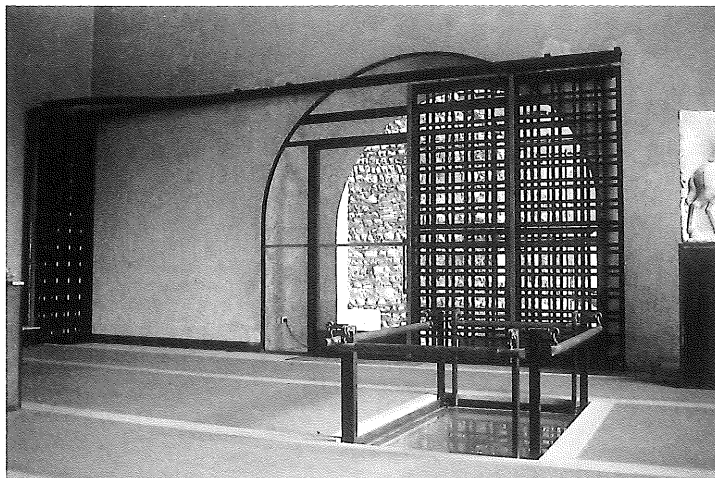
Su pensamiento y su obra no se enlazaron con las obsesiones de su generación, permaneciendo al margen de éstas, y constituyendo, como Moretti, una gran excepción, aunque muy distinta, y también de muy alto valor.

Entendió el espacio arquitectónico como una realidad autónoma y absoluta, no reconociendo relación alguna más allá de la disciplina. Admirador exaltado de Frank Lloyd Wright, obtuvo de él un extremado principio de coherencia formal, o, si se prefiere, de lo que podríamos definir como «decoración integral», practicada en la intención de hallar la mayor variedad en el interior de la más exquisita unidad.

Preciosista como un orfebre, anacrónico en sus métodos de proyecto y construcción absolutamente artesanos y de antíquisima actitud y raíces, fue una figura tan aislada y singular como atractiva y admirada.

Con Wright puede citarse a Piet Mondrian, ambos influyentes en su trabajo entendido éste como una personal interpretación *neoplástica*. Pero la precisión y riqueza de su dedicación a lo material y

Detalle del museo del Castelvecchio en Verona (1958-1964), de Carlo Scarpa

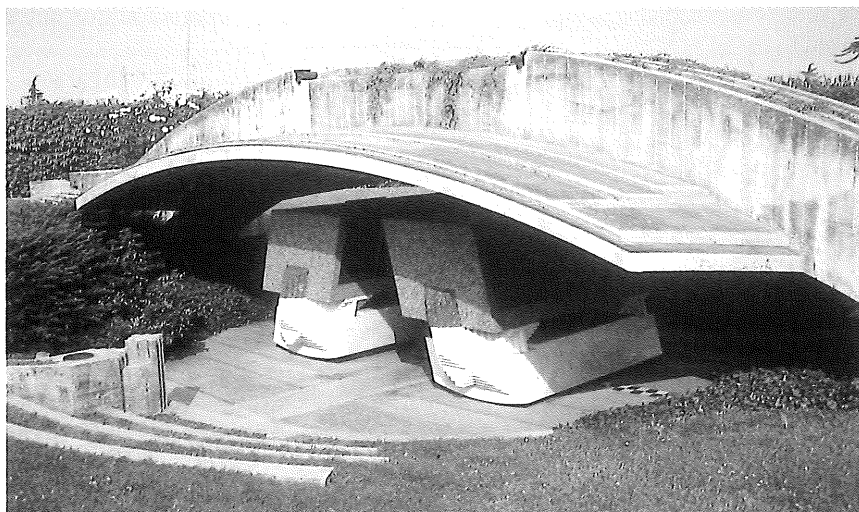


concreto parece suponer también una continuidad, voluntaria o no, con visiones propias de la Sección vienesa y, concretamente, con la obra de Hoffmann. Ello en lo que hace a un paralelismo en la condición exquisita de sus producciones, pero también a la exacerbada y lograda preocupación por los detalles y las superficies, y no tanto por la concepción general propia de la arquitectura.

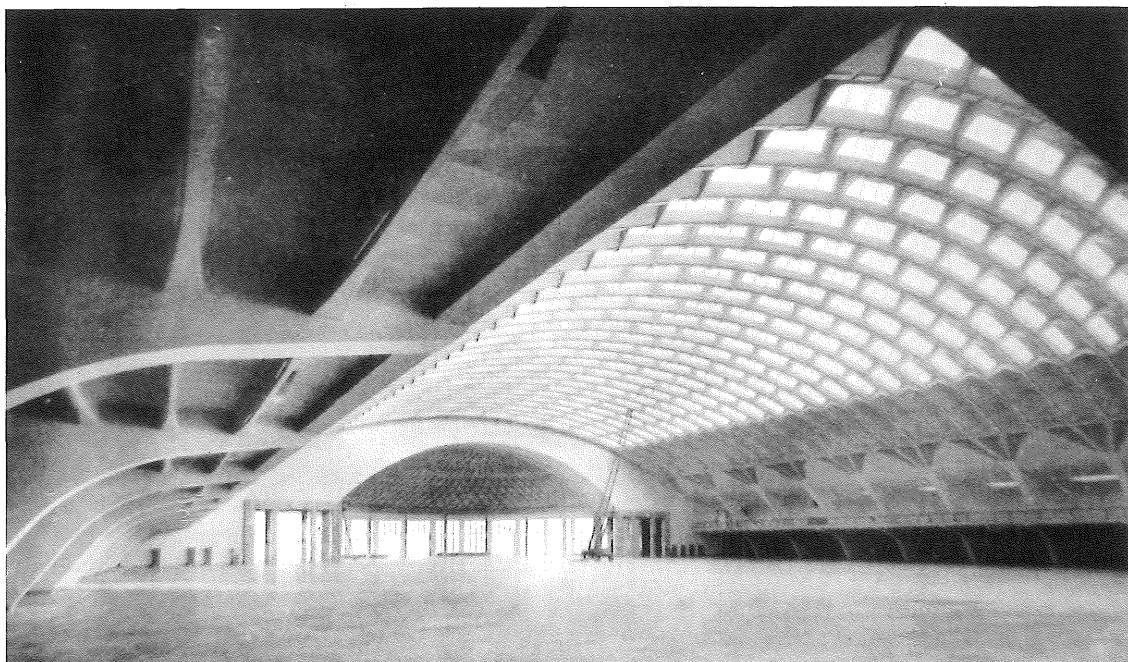
De sus destacadas realizaciones pueden citarse la *Galería Nacional* en el palacio Abatellis (Palermo, 1953-1954), la *Galería de los Uffizi* en Florencia (1954-1956) y la *colección de yesos de Canova* en Possagno (Treviso, 1956-1957); así como la *tienda Olivetti* en Venecia (en los soportales de piazza San Marco, 1957-1958) y la *tienda Gavina* en Bolonia (hoy Simón, 1961).

La instalación como *museo del Castelvecchio* en Verona (1958-1964) ha de considerarse una de sus obras maestras. Un edificio ruinoso será ocasión para que Scarpa, poco interesado en alusiones historicistas, ponga a prueba su sentido de la interpretación y su extraordinario talento para el fragmento en un recorrido episódico en el que brilla su personal e intenso modo de entender las cosas físicas. Puede decirse que su método de diseño en esta atractiva obra ha de considerarse paralelo al del contrapunto musical.

El edificio fue restañado en sus distintas partes haciendo de cada problema una ocasión formal diferente de relación con lo antiguo, y que constituirán un rico conjunto y un itinerario museístico y archi-



Detalle de la tumba en el cementerio Brion (San Vito de Altivole, 1970-1975), de Carlo Scarpa



Palacio de Exposiciones de Turín (1948), de Pier Luigi Nervi

tectónico de primer orden. Una especial y anacrónica modernidad, valga la paradoja, fue capaz de dialogar con la historia para llegar a enriquecerla notablemente. El edificio se consideró un paradigma, por más que una tal actitud no pueda tenerse por generalizable.

De su actividad tardía puede destacarse el *cementerio Brion*, en San Vito de Altivole (Treviso, 1970-1975), donde su obra tomó una expresión extrema en lo que tenía de fragmentaria, elaborada y autónoma, y donde pueden percibirse así tanto sus grandes cualidades como sus propios límites.

2. 4. PIER LUIGI NERVI.—No se ha considerado oportuno cerrar este capítulo de la arquitectura italiana sin referirse a la obra del ingeniero **Pier Luigi Nervi** (Sondrio, 1891-1979), de mayor edad que la generación de Rogers, pero que desarrolló gran parte de su carrera en el mismo período. La relación con dicho grupo fue escasa, incluso por la separación que entre ellos supuso la distinta actitud ante el fascismo.

Pier Luigi Nervi se tituló como ingeniero civil por Bolonia en 1913. Fue profesor de construcción y tecnología en la Facultad de Arquitectura de Roma de 1945 a 1962.

Su obra de ingeniería arquitectónica, siempre muy cualificada, fue bastante abundante, así como su colaboración en importantes trabajos de arquitectura proyectados por otros arquitectos.

Especializado en hangares y edificios de gran luz de hormigón armado, han de destacarse, entre su obra personal, los *palacios de Exposiciones* de Turín (1947-1950). Se trataba de espacios de casi 100 m de luz, construidos en hormigón armado en piezas prefabricadas, onduladas para conseguir gran inercia y en forma de bóvedas rebajadas, continua en un caso, y en «artesa» en otro.

La calidad de estos espacios convirtió a Nervi en un brillante sucesor de ingenieros-arquitectos de personalidad tan atractiva como Max Berg, llevando adelante el hormigón armado como un material idóneo para la calidad formal y espacial de los edificios con estructura a gran escala.

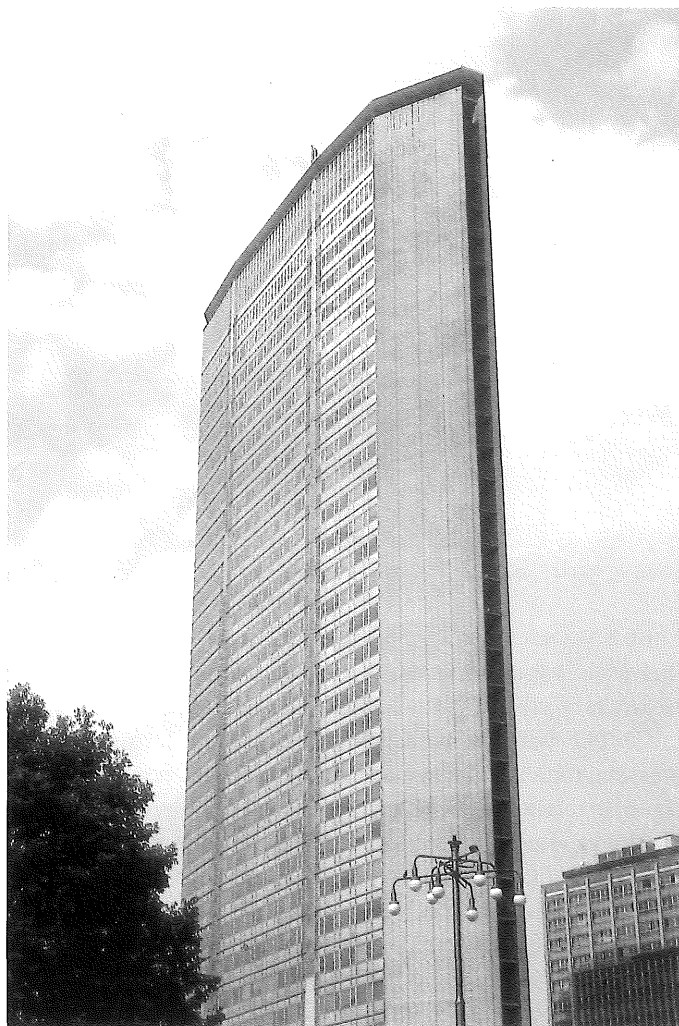
Entre las colaboraciones importantes, realizó con el grupo de Gio Ponti (Fornaroli, Rosselli, Valtolina y Dall'Orto) la gran *torre del centro Pirelli* en Milán (1955-1959); la *Sede de la Unesco en París*

(1953-1958), con Marcel Breuer, Bernard Zehruss y su hijo Antonio, arquitecto y asociado suyo; la *torre Australia Square* en Sidney (1961-1967), con Harry Seidler; la *Stock Exchange Tower* en Montreal (Canadá, 1961-1966), con Luigi Moretti, y la *catedral de Santa María* en San Francisco (California, 1966-1971), con Pietro Belluschi.

De todas estas colaboraciones fueron las de mayor interés las de las *torres Pirelli* de Milán y *Plaza Victoria* en Montreal, y ello debido tanto al carácter de su colaboración, verdaderamente proyectual y no sólo técnica, como por la calidad de los edificios.

Colaboraciones de gran importancia fueron también las de la Olimpiada de Roma de 1960, para las que realizó el *estadio Flaminio* (1957-1959, también con su hijo Antonio Nervi), el *palacete del deporte en la villa Olímpica* (1956-1957, con A. Vitellozzi) y el *palacio de los deportes en el E.U.R.* (1958-1959, con M. Piacentini).

Las dos últimas, de mayor interés, son ambas en hormigón armado de cúpula nervada apeada en soportes inclinados, y de forma completamente redonda en torno a la pista central. Exteriormente, el «palacete» adoptó la imagen que le ofrecía su propia estructura, mientras el «palacio» enseña tan sólo su cúpula y se reviste con una fachada acristalada, obteniendo así una imagen más civil y urbana. Estas diferencias se deben sin duda a los distintos arquitectos con los que colaboraba, resultando en el pri-



Torre del centro Pirelli (Milán, 1955-1959), del grupo de Gio Ponti y Pier Luigi Nervi



*Detalle del vestíbulo del palacio de los deportes del EUR (Roma, 1958-1959),
de M. Piacentini con Pier Luigi Nervi*

mer caso una obra en la que aparece casi tan sólo la impronta de Nervi, y al ser más evidente en el segundo la presencia de la personalidad de Piacentini, autor en su día de la urbanización del E.U.R.

De especial interés es el *palacio del trabajo* en Turín (1960-1961, con A. Nervi), en donde se unió a un tema iniciado en la arquitectura moderna por las Oficinas Johnson, de Wright. Una gran sala configurada mediante elementos fungiformes de estructura, con pie de hormigón y copa de hierro de planta cuadrada, que se repiten sistemática y modularmente para configurar el espacio.

Es un esquema arquitectónico que, con el antecedente de Wright y el desarrollo de Nervi, se convirtió en una solución-tipo, a la que pertenecen, por ejemplo, espacios aparentemente tan dispares como el *aeropuerto de Stansted* de Norman Foster (Londres, 1985) y la *estación de Atocha* de Rafael Moneo (Madrid, 1985). Aunque la idea del gran «paraguas» abierto y repetido para construir un gran espacio hipóstilo tuvo en la obra citada de Nervi en Turín su ejemplar sin duda más logrado, nítido y expresivo.